AVATARS DU RECUEIL

LES TURBULENCES GÉNÉRIQUES DES FICTIONS COLLECTIVES

René Audet, Patrick Guay et Richard Saint-Gelais
Université Laval/CRELIQ

> Je ne sépare plus l'idée d'un temple de celle de son édification.
>
> Paul VALÉRY,
> *Eupalinos ou l'architecte.*

À n'en pas douter, nous vivons – littérairement parlant – sous l'empire du roman. Cette hégémonie, qui se manifeste autant dans les préférences des lecteurs que dans la part copieuse que les études littéraires font à ce genre, ne laisse que relativement peu de place, nous ne sommes pas les premiers à le constater, à ces « concurrents » que sont les autres genres narratifs, à commencer par la nouvelle. On sait la réticence que bon nombre d'éditeurs et de lecteurs éprouvent à l'endroit du recueil de nouvelles, qui leur semble sans doute un genre nettement distinct du roman. D'un côté, la multiplicité, la fragmentation, l'assemblage (matériel) de textes autonomes ; de l'autre, l'unicité, la permanence des personnages, le développement d'une intrigue continue et coextensive au livre. Il n'est cependant pas difficile de montrer ce que cette opposition a de réducteur. D'une part, le roman peut jouer la carte de la fragmentation, que ce soit pour saboter sa propre fiction (comme

dans *Trou de mémoire* d'Hubert Aquin) ou pour susciter des effets de suspense (comme dans les thrillers de Jean-Jacques Pelletier). D'autre part, certains recueils tissent entre leurs parties constitutives des liens – thématiques, formels ou diégétiques – assez nombreux pour que le recueil apparaisse irréductible à la simple idée d'assemblage. Les *Récits de Médilhault* d'Anne Legault (1994) et le *Tu attends la neige, Léonard ?* de Pierre Yergeau (1992) viennent immédiatement à l'esprit ici. Le recueil – en l'occurrence, le recueil de nouvelles – est-il en train d'émerger comme une forme et peut-être comme un genre distinct ? Cette autonomisation du recueil s'effectuant à travers l'idée de construction, comment repenser sa spécificité par rapport au roman ?

Ces questions, nous voudrions aujourd'hui les aborder non pas de front[1], mais en quelque sorte de biais, en examinant quelques ouvrages parus depuis une quinzaine d'années au Québec et en France. Ceux-ci, qui se rapprochent parfois du recueil, parfois du roman, ont en commun d'avoir été écrits à plusieurs mains, tout en procédant d'un projet commun défini au préalable, mais laissant une place plus ou moins grande aux initiatives individuelles – et aux surprises qu'elles risquent d'entraîner, y compris chez les autres participants. Devrait-on parler de « romans-cadavres exquis » ? De « recueils en course à relais » ? Il n'est pas aisé de caractériser ces ouvrages qui, encore peu nombreux, apparaissent trop disparates pour qu'on puisse y voir davantage qu'une formule, d'ailleurs fort variable d'un cas à l'autre. Aussi la réflexion que nous entendons proposer pourrait-elle s'intituler : « Enquête sur un non-genre ». En effet, ce qui nous intéresse n'est pas de dégager la généricité propre à cet ensemble ; il s'agit à bien des égards de « gadgets littéraires » qui résultent d'initiatives séparées et semblent bien s'ignorer les uns les autres[2]. Ce qui nous intéresse, c'est bien plutôt de voir comment ces curieux ouvrages travaillent,

1. Comme c'est le cas dans Dickner et Guay (1998) et Audet (2000).

2. Cela dit, rien n'interdit que se produise un jour une cristallisation de ces formules disparates en un genre reconnu comme tel, dont elles constitueraient rétrospectivement des précurseurs.

chacun à sa façon, tant sur le roman ou le recueil de nouvelles que sur les rapports complexes que l'un et l'autre entretiennent.

L'un des précurseurs de cette formule a été publié en 1931 aux États-Unis : intitulé *The Floating Admiral* (Christie *et al.,* [1931] 1980), l'ouvrage réunissait treize membres du Detection Club, parmi lesquels des sommités comme Agatha Christie, Dorothy Sayers et G. K. Chesterton. Les règles du jeu étaient simples : chaque auteur devait rédiger un chapitre après avoir lu les précédents, mais sans connaître ce que les participants ultérieurs écriraient. Le tout devait constituer – et y parvient effectivement – un véritable roman policier classique, dont la solution, rationnelle, ne devait négliger aucun des indices introduits par les auteurs. L'intérêt majeur du livre réside peut-être dans la section finale, où sont reproduites les solutions (d'abord gardées secrètes) que chacun envisageait au moment où il écrivait son texte. La diversité de ces solutions montre que le cours supposément logique du roman à énigme n'interdit pas une multiplicité de reconstructions, tout aussi plausibles les unes que les autres. À ce moment, l'ensemble cohérent formé par le livre se révèle travaillé par un éclatement sous-jacent.

The Floating Admiral permet déjà de dégager quelques-uns des paramètres avec lesquels la formule du livre à plusieurs auteurs doit composer. D'abord, la mise en place d'un univers fictionnel commun. Ensuite, l'oscillation entre la cohésion (c'est-à-dire la simple reprise d'éléments introduits par les autres auteurs) et l'exigence plus forte d'une cohérence (la construction d'un édifice narratif suffisamment unifié). Enfin, la tension entre le livre comme œuvre et le livre comme espace de jeu. On peut aussi se demander si la discipline stricte qui caractérise *The Floating Admiral* – n'oublions pas que les membres du Detection Club ont édicté des commandements du roman policier – se retrouve dans la production contemporaine. Un bref examen s'impose. Pour ce faire, nous avons retenu trois cas exemplaires : le premier, *Quartiers divers,* est un recueil de nouvelles fortement structuré ; le second, *Mise à feu,* est un roman de Série noire ; le troisième, *Marco Polo,* est un feuilleton produit à la fois en simultané et en série par huit auteurs.

Entre recueil et roman se retrouvent généralement les recueils de nouvelles dits structurés, où diverses stratégies textuelles viennent établir des liens entre les textes. Certains – François Ricard (1976) par exemple – n'hésitent pas à parler à ce propos de « quasi-romans », ce qui suggère que la frontière entre les deux genres est poreuse, mais rappelle aussi que l'effort d'articulation entre les textes place le résultat dans l'orbite du roman. Le recueil *Quartiers divers* (Belle *et al.,* 1997), qui rassemble seize textes de cinq auteurs, s'inscrit dans ce groupe d'œuvres. À part un prologue et une dédicace évoquant la plaque d'immatriculation d'une automobile et un camp littéraire, seul le texte en quatrième de couverture explique en quelques mots le projet qui a mené à l'élaboration de ce recueil :

> *Cinq auteurs, seize nouvelles, un seul lieu : un immeuble rue Marquette à Montréal. Des personnages qui réapparaissent d'un texte à l'autre dans une sorte de chassé-croisé littéraire.* […] *Ce recueil original de nouvelles, construisant petit à petit une intrigue à partir de textes en apparence fragmentés, est issu de la rencontre de cinq écrivains talentueux qui, ensemble, circulaient dans une Sable immatriculée XXH 777.*

Malgré le laconisme de ces indications, la structuration forte de l'ensemble permet de déduire les contraintes auxquelles les collaborateurs se sont soumis : ce recueil rassemble des textes de styles et de « genres » différents (lettre, journal intime, fantastique), mais qui ont pour caractéristique de mettre en scène un même immeuble, habité par un certain nombre de personnages récurrents. *Quartiers divers* repose sur un projet commun qui conduit les participants à produire des textes appartenant à un même univers fictionnel, esquissé dans le premier texte où sont présentés les lieux et les principaux personnages[3]. De plus, *Quartiers divers* entrecroise les trames narratives, de sorte que les mises en situation et

3. Texte qui tient lieu et place de la « bible » des *shared-world stories* en science-fiction (sur ces notions, voir Clute et Nicholls, 1995 : 1092-1093).

les personnages créés par un auteur sont présupposés, repris ou développés par les autres. Ce chassé-croisé, complexifié dans sa réalisation par la multiplication des auteurs, produit une mosaïque narrative qui relate la vie des habitants de l'immeuble de la rue Marquette à travers différents épisodes qui les font se rencontrer et entremêler leurs destins[4].

Cet édifice narratif concerté ne constitue pas pour autant un roman : chaque nouvelle propose une histoire relativement autonome autour de quelques-uns des personnages de l'immeuble, intrigue pouvant parfois se prolonger en action secondaire dans un autre texte. Toutefois – justement en raison de ces prolongements – l'ouvrage résiste à une lecture désordonnée que permet généralement le recueil de nouvelles. Le travail sur les préalables (description d'un personnage, état de choses antérieur, etc.) contraint le lecteur qui vise une compréhension maximale des intrigues à lire les nouvelles dans l'ordre, de sorte que leur autonomie apparaît plus que relative. À défaut d'indications précises sur le mode de production de l'ouvrage[5], la réussite de cet entrelacement des trames narratives témoigne de l'esprit dans lequel s'est orchestré ce recueil : à partir d'un projet initial s'est développée une forte concertation, une coopération dont l'objectif est de mener à terme une mosaïque d'histoires et de styles tout en préservant une cohésion, voire une cohérence de l'ensemble. Ce recueil ne tient pas tant du jeu que du travail collectif guidé par un point d'aboutissement commun : la réalisation d'un ouvrage où tendent à s'estomper les particularités de chacune des histoires, au profit d'une toile savamment tissée. Le lecteur, qui au vu des cinq signatures aurait pu s'attendre à une œuvre éclatée sinon foisonnante, constate vite qu'il a affaire à une entreprise fortement concertée, qu'on pourrait

4. Le nom de la rue, qui évoque le terme « marqueterie », est peut-être un clin d'œil discret au mode de construction du livre.

5. On ne sait pas en effet comment le recueil a été élaboré, comment les textes ont été réécrits ou même si un canevas de tous les textes a été établi avant même que ne commence l'écriture des nouvelles par chacun des auteurs.

qualifier d'écriture communautaire. Si le projet participe du jeu, il s'agit d'un jeu coopératif qui vise à aplanir les individualités.

Le deuxième cas retenu, *Noces d'or* (Collectif, 1995), est un produit Gallimard conçu pour célébrer les 50 ans d'existence de la Série noire. Le projet lui-même est explicité partiellement dans une Note de l'éditeur. Il s'agit d'un jeu de type « cadavre exquis », réunissant 38 auteurs, 19 pour chacun des deux romans formant l'ouvrage[6]. *Mise à feu,* étudié ici, forme ainsi un ensemble de 19 chapitres, titrés et numérotés, nécessitant une lecture linéaire, plus encore que *Quartiers divers*. Ces textes, nous précise cependant le responsable du projet, « ne visent pas le sens », chacun étant censé constituer « une sorte de solo qui ferait entendre le son propre de son instrumentiste ». Le *modus operandi* de ce cadavre exquis, ses contraintes ou règles du jeu, sont autrement ignorés du lecteur, qui déduira pourtant, au vu du résultat, que chacun des auteurs doit avoir lu tous les textes qui précèdent, qu'ils ont donc travaillé en consécution.

Mise à feu débute comme un roman conventionnel, suffisamment conventionnel pour que l'intrigue des 13 premiers chapitres puisse être facilement résumée. Lemmy Kauffer, ancien agitateur, est tiré de sa retraite cubaine pour enquêter sur les agissements d'un réseau révolutionnaire clandestin. L'exercice se complique progressivement, au fil des chapitres suivants, jusqu'aux dérapages des derniers chapitres. La cohérence narrative des premiers chapitres est assurée en partie par quelques éléments classiques : linéarité temporelle, permanence des personnages principaux avec retour explicatif, de chapitre en chapitre, sur tels traits du héros ou sur telles données de l'intrigue. Le chapitre VI, par exemple, fait un tel retour en forme de bilan récapitulatif en six points (p. 50). Même chose pour le chapitre XIII, dans lequel l'action ne progresse pas, ou très peu, mais qui fait le point, lui aussi, sur les chapitres précédents. Il s'agit d'un procédé courant du roman policier, mais

6. Celui-ci présente tête-bêche *Mise à feu,* amorcé par Jean-Patrick Manchette, et *Dies Irae,* amorcé par Patrick Raynal.

le lecteur devine ici la main de l'auteur[7] qui s'essaie à mettre de l'ordre dans la matière fictionnelle dont il a hérité. On note quelques entorses narratives légères (dont, au chapitre VIII, un retour de la fiction sur elle-même : « J'ai plutôt l'impression de jouer un rôle affligeant dans un néo-polar post-gauchard ! siffla Kauffer avec amertume » (p. 71)). Malgré ces entorses, *Mise à feu* se présente, génériquement et jusqu'aux trois quarts du roman, comme un véritable polar.

Le chapitre XIV projette le récit sur un autre plan, littéralement, par un procédé courant, mais plutôt inusité dans le genre policier : les 13 chapitres précédents y voient leur statut modifié, alors qu'ils deviennent un *manuscrit,* celui de l'histoire que nous venons de lire. Au chapitre XV, même procédé et nouvelle pirouette narrative : deux personnages jusque-là absents, un éditeur et un lecteur, y discutent des mérites et des conditions de production d'un *autre* manuscrit, formé celui-là par les 14 chapitres déjà lus ; parodiant malicieusement quelques éléments de science-fiction à rabais, le chapitre XVI les mènera à la découverte d'un projet de révolution planétaire, dont quelques-uns des principaux acteurs sont des mutants, produits de manipulations génétiques douteuses. Et ainsi de suite jusqu'au chapitre final, où les différents niveaux diégétiques sont ramenés aux divagations de schizophrènes traités par le docteur Saint-Cantan [*sic*]. Ce chapitre porte donc un étage plus haut (c'est le toit de l'édifice) cette démultiplication des paliers narratifs.

On le voit bien, nous ne sommes plus, depuis quelques chapitres, dans un polar, mais dans un *jeu,* formel et générique, qui se dévoile lui-même comme jeu, bien qu'il tente, avec humour, de récupérer quelques-uns des meubles disposés aux paliers inférieurs. Plusieurs signes contribuent à ce dévoilement progressif : l'autodésignation, au chapitre XVII, de *Noces d'or*[8] ; la récupération, en mode métafictionnel, de la fiction initiale et le clin d'œil

7. Jean-Hugues Oppel en l'occurrence.

8. « Nous avions, écrit le narrateur, écrit ensemble quelques chapitres de ces *Noces d'or*. Exercices de style anonymes. Toutes les expériences d'écriture aiguisent la plume » (p. 131).

amusé au projet collectif[9] ; l'apparition d'un certain docteur Antoine Hénéreffe, etc.

La cohérence *narrative,* de type réaliste (au sens littéraire du terme), finit ainsi par être joyeusement bousculée, pour laisser place à une cohérence d'un autre ordre, une cohérence *pragmatique*. Ce retour de la fiction sur elle-même et sur ses conditions de production amène en effet le lecteur à suivre à la fois l'histoire et les aléas de sa réalisation. Nous avions pu oublier le cadre formel de l'exercice, ses participants, leur statut d'écrivains en service ; ceux-ci deviennent peu à peu aussi prégnants et présents que la fiction policière patiemment élaborée par les premiers collaborateurs. Il n'est plus possible de lire *Mise à feu* uniquement comme un roman, seulement comme une machine qui joue de la frontière entre la fiction et le récit (tortueux à souhait) de son élaboration. Rarement l'aphorisme de Ricardou – « de l'écriture d'une aventure, nous sommes passés à l'aventure d'une écriture » – n'aura été aussi approprié, encore qu'en un sens que Ricardou n'avait sans doute pas pressenti.

Comme dans les deux cas précédents, les circonstances de la confection de *Marco Polo* ne peuvent être négligées, y compris par le lecteur qui se fraie un chemin à travers les quelque quatre cents pages de ce que la couverture qualifie de « roman/feuilleton », avec une barre oblique qui signale la dualité générique de l'objet. Produit en 1985, *Marco Polo* nous ramène à une époque, proche et lointaine à la fois, où la télématique était encore parée des mystères d'une technologie que l'on commençait à apprivoiser. Il s'agissait, pour huit écrivains travaillant sur trois continents mais reliés par télécopieur, de créer chacun un personnage, puis de rédiger quotidiennement un épisode soumis à diverses contraintes, la première étant que « Chaque auteur débutera son récit comme il l'entend, avec le personnage qu'il a inventé, et il devra y intégrer au moins l'un des personnages inventés par les auteurs » (Adiaffi *et al.,*

9. « Il s'agirait de constituer une trame, une histoire, un récit, enfin, quelque chose de cohérent. Une "structure narrative pertinente" pérorait Ladnier [...] » (chapitre XIX, p. 148).

1985 : 11). Dès le départ, cette contrainte légère donne aux épisodes successifs une curieuse combinaison de cohésion et de disparité qui se maintiendra jusqu'à la fin. Assez paradoxalement, la cohésion est plus forte dans les premiers épisodes, où les personnages sont, comme leurs auteurs, éparpillés en divers points du globe, que dans les suivants, où ils sont censés – une contrainte l'impose – se trouver en un même lieu, à savoir Paris. On passe alors d'une série de récits parallèles (mais compatibles) à une succession d'épisodes passablement contradictoires entre eux. Quelques exemples. Deux épisodes[10] qui se passent à Rome tournent autour de la fuite de deux jeunes femmes poursuivies par le père de l'une d'elles, l'inquiétant Roi des Abattoirs. Mais ces épisodes sont intercalés avec d'autres qui relatent l'entrevue que le Roi accorde à une certaine Marina, sans qu'il soit question de la poursuite. Prises isolément, les deux trames narratives sont à peu près cohérentes, mais semblent en même temps s'ignorer l'une l'autre. Il arrive aussi que des mouvements narratifs soient annulés par des développements ultérieurs, ce qui n'empêche pas la suite d'ignorer ces développements, produisant ainsi chez le lecteur l'impression que le récit fait, inexplicablement, marche arrière. C'est ainsi qu'une conférence médiatique initialement prévue à Paris est « détournée » à Brazzaville, puis ramenée à son site originel, avant d'être *encore une fois* ramenée à Paris[11], comme si cela n'avait pas déjà été fait cinq pages plus tôt.

Comment interpréter cet assemblage étrange de convergences et de divergences ? Deux avenues se présentent au lecteur. La première consiste à supposer que les auteurs écrivent en connaissance de cause, et donc que les relations entre les épisodes relèvent de gestes d'écriture délibérés. La fiction, dans cette perspective, se développerait en partie sous le signe de la cohérence (ou peut-être

10. P. 74-77 (épisode de Sony Labou Tansi) et p. 97-100 (épisode de Jean-Marie Adiaffi).

11. Brazzaville : p. 178 (épisode de Sony Labou Tansi) ; Paris : p. 189 (épisode de Jean-Marie Adiaffi) ; Paris : p. 194 (épisode d'Abdelaziz Kacem).

seulement de la cohésion, par la reprise de personnages et d'éléments fictifs circonscrits, et non par la mise en place d'une intrigue commune) ; la fiction se développerait aussi sous le signe de l'incohérence, ou plutôt de la contradiction consentie, de la fluctuation incessante des données de l'intrigue.

L'autre avenue de lecture consiste à expliquer les divergences par les circonstances de la rédaction, telles du moins que le lecteur est à même de les imaginer. Il semble que les auteurs, chaque jour, écrivent simultanément leurs épisodes, avant de pouvoir lire ce que leurs comparses ont écrit indépendamment les uns des autres. Cela expliquerait aussi bien l'écartèlement constant des intrigues que les tentatives sporadiques de recoller, tant bien que mal, les morceaux d'un puzzle en partie involontaire. (Un bon exemple de ces tentatives : l'invention d'un double de Marina pour « justifier » sa présence simultanée à Paris et à Rome[12]).

En définitive, l'ensemble frappe par sa linéarité, mais une linéarité fort irrégulière, voire chaotique. L'écriture, ici, se fait tapageusement performative : l'ensemble s'apparente à un jeu joué à huit, où chaque épisode correspondrait à un coup d'écriture susceptible de modifier la donne : il suffit par exemple que l'un des auteurs introduise un motif de science-fiction – des mouettes électroniques qui apparaissent soudain et qui espionnent certains personnages – pour que la suite doive s'en accommoder. Mais le souci de cohérence globale étant ici somme toute assez faible, il se peut fort bien que les épisodes subséquents choisissent, performativement, de délaisser ce motif, à la fois indéniable et sans effet ; c'est d'ailleurs ce qui arrive aux mouettes après quelques épisodes.

Sans abdiquer leur autonomie respective, les différentes trames narratives ne visent cependant pas l'unification, ne se considèrent pas toujours contraintes les unes par les autres. Le résultat, agaçant et fascinant à la fois, montre peut-être le trouble qui se saisit du lecteur lorsque le roman se voit soumis à la dure loi du recueil : la cohabitation.

12. P. 132-134 (épisode de Françoise Delay).

*
* *

Que nous enseignent nos exemples ? *Quartiers divers* semble bien se situer à mi-chemin sur un axe dont les deux pôles sont le recueil de nouvelles et le roman : fragmenté en textes indépendants, il se rapproche du recueil ; fortement structuré et présentant une progression chronologique nette, il s'apparente à un quasi-roman. La dimension pragmatique – ici, la coopération manifeste entre les auteurs – ne masque pas la spécificité des contributions de chacun. Du fait de la convergence de leurs efforts, les circonstances de production, sans s'estomper totalement, interfèrent peu avec l'histoire, que le lecteur peut suivre sans trop s'interroger sur la fabrication de l'œuvre. Cette dimension pragmatique est problématisée dans *Mise à feu*, où la cohérence narrative est mise à rude épreuve : tout en demeurant un roman, *Mise à feu* joue à traverser différents genres du roman : policier, d'espionnage, de science-fiction, etc. La cohérence, le lecteur la retrouve en prenant en considération le projet d'écriture et les modalités de son exécution : modalités spectaculaires, qui font planer l'ombre de l'Auteur (ici multiple) sur le texte. *Marco Polo*, enfin, comme assemblage kaléidoscopique, met le lecteur au défi de reconstruire une cohérence narrative qui se défile et se ramifie en trames à la fois nombreuses, disparates et parfois adverses. Ni roman unifié, ni rassemblement de pièces autonomes, c'est peut-être celui de nos exemples où la tension pragmatique est la plus déterminante et la plus présente à l'esprit du lecteur.

Étudiant les facteurs permettant l'identification du genre, Jean-Marie Schaeffer (1989) a mis en évidence le potentiel générique que recèle la dimension pragmatique des ouvrages littéraires (la lettre par exemple, ou le journal intime, ne peuvent être conçus indépendamment de leur contexte d'énonciation). Malgré une forte présence de cette dimension dans notre corpus, nous n'en sommes pas pour autant à annoncer l'émergence d'un nouveau genre. Il nous paraît plus opportun de voir dans ces « gadgets » une pratique qui, à partir de conditions de productions voisines, génère des résultats variés où figurent plus ou moins explicitement les traces de ces mises en chantier. Les fictions collectives permettent de

relativiser les conceptions génériques fixes du recueil et du roman. On savait déjà que la reconnaissance de ces genres repose sur une évaluation délicate de la part respective que l'autonomie et la subordination jouent dans l'économie générale du livre. Les fictions collectives compliquent davantage cette évaluation en faisant intervenir un autre paramètre, celui de la multiplicité des auteurs et ses conséquences. C'est d'ailleurs de ce côté qu'elles se distinguent d'ouvrages formellement similaires comme *La vie mode d'emploi* de Perec, où le processus d'écriture ne compte certes pas pour rien, mais où il n'est pas dramatisé comme dans *Mise à feu*, *Marco Polo* et dans une certaine mesure *Quartiers divers*. Si toutes ces œuvres mettent en jeu la dialectique de l'autonomie et de la subordination, il reste que dans les fictions collectives, cette dialectique se répercute dans un processus que le lecteur ne peut ignorer tant la multiplicité des auteurs l'y invite : même achevée, l'histoire conserve un côté *in progress* qui la maintient dans un équilibre précaire entre unification et éclatement, entre jeu en cours et œuvre achevée, entre roman et recueil. Nos œuvres amènent le lecteur à se demander ce qu'est un roman, ce qu'est un recueil – et à reconnaître à quel point la question peut être affectée par l'activation d'un trait jusque-là inerte : les circonstances de la rédaction.

On le voit : la zone intermédiaire entre roman et recueil n'est pas un entre-deux confortable : nos « gadgets » littéraires, en s'y plaçant résolument, semblent moins l'amorce d'un troisième genre aux contours bien nets qu'un réactif turbulent qui force les lecteurs à constater que les genres sont faits de tensions négociées et renégociées et non de traits définitoires.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

ADIAFFI, Jean-Marie *et al.* (1985), *Marco Polo. Le nouveau livre des merveilles. Roman/feuilleton,* Montréal/Paris, Boréal Express/Solin.

AUDET, René (2000), *Des textes à l'œuvre. La lecture du recueil de nouvelles,* Québec, Éditions Nota bene. (Coll. « Études ».)

BELLE, Françoise, Daniel GIGUÈRE, Andrée LAURIER, Anne-Michèle LÉVESQUE et Claude MERCIER (1997), *Quartiers divers,* Hull, Vents d'Ouest. (Coll. « Rafales ».)

CHRISTIE, Agatha, Dorothy L. SAYERS, G.K. CHESTERTON and Certain Other Members of the Detection Club ([1931] 1980), *The Floating Admiral,* New York, Charter Books.

CLUTE, John, et Peter NICHOLLS (dir.) (1995), *The Encyclopedia of Science Fiction,* New York, St. Martin's Griffin.

COLLECTIF (1995), *Noces d'or. 1945-1995,* Paris, Gallimard. (Coll. « Série noire ».) [Comprend *Mise à feu* de Jean-Patrick Manchette *et al.* et *Dies Irae* de Patrick Raynal *et al.*]

DICKNER, Nicolas, et Patrick GUAY (1998), « De l'ambiguïté générique des *fragments*. Le cas de l'anthologie et du recueil de nouvelles », dans Richard SAINT-GELAIS (dir.), *Nouvelles tendances en théorie des genres,* Québec, NB Université, p. 183-204. (Coll. « Séminaires », 8.)

LEGAULT, Anne (1994), *Récits de Médilhault,* Québec, L'instant même.

RICARD, François (1976), « Le recueil », *Études françaises,* vol. 12, nº 1-2 (avril), p. 113-133.

SCHAEFFER, Jean-Marie (1989), *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?,* Paris, Seuil. (Coll. « Poétique ».)

YERGEAU, Pierre (1992), *Tu attends la neige, Léonard ?,* Québec, L'instant même.